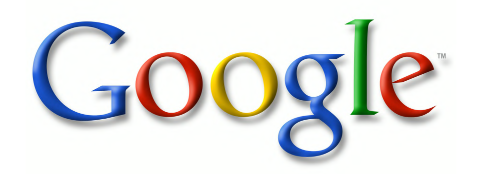
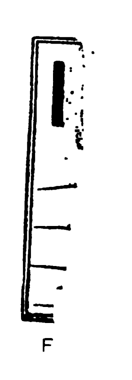



882 E56
Engelbrecht, A.
Das antike theater.



F

Das antike Theater.

Scenische Anschauungsmittel

für den

Gymnasialunterricht.

Von

August Engelbrecht.

WIEN 1897.

Druck und Verlag von Rudolf Brzezowsky & Söhne,

IV. [illegible] 19.

Das antike Theater.

Scenische Anschauungsmittel für den Gymnasialunterricht.

Zum zweitenmal ist es Wilhelm Dörpfeld gelungen, in einer vielumstrittenen Sache an Stelle des dunklen Chaos helles Licht zu setzen. Schliemanns Spatenarbeit auf Troja-Hissarlik hatte dort zwar uralten Culturboden aufgedeckt, aber für den Wissenden nur neue Räthsel geschaffen: die in der zweituntersten Schuttschicht aufgedeckte Stadt war prähistorisch im strengsten Sinne des Wortes und ließ sich mit dem Troja der homerischen Sage nicht in Einklang bringen. Erst Dörpfeld hat das Dunkel ganz gelichtet und die sechste Ansiedlung auf dem schicksalsreichen Hügel als die homerische Ilios erwiesen.[1]) Er hat damit wie Schliemann durch die Erschließung der Schätze von Mykenae und des Palastes von Tiryns jenen Forschern neue Bahnen eröffnet, die das homerische Epos nicht als bloßes Phantasiegebilde genialer Dichter zu betrachten, ja als solches gar nicht vollkommen zu verstehen vermochten und durch jene Funde für Sage und dichterische Bearbeitung derselben mit Genugthuung eine reale Unterlage gegeben sahen. Gleiche Förderung, wie sie hier unsere Erkenntnis der griechischen epischen Poesie erfahren hat, wird durch das neueste Werk, das Dörpfeld im Verein mit Emil Reisch veröffentlicht hat,[2]) dem Verständnis der dramatischen Poesie der Griechen zutheil. Denn erst jetzt sind wir im Stande, uns eine im großen und ganzen genügende und zuverlässige Vorstellung von der Bühne eines Aischylos oder Sophokles zu machen, und, wenn es richtig ist, was Aristoteles in seiner Poëtik[3]) sagt, dass der Dichter sich stets die scenische Auf-

[1]) Troja 1893 (Leipzig 1894) und Athenische Mittheilungen 1894 S. 380 ff.

[2]) Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysostheaters in Athen und anderer griechischer Theater von Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch. Athen 1896.

[3]) Poët. 17, 1.

führung seiner Dichtung vor Augen halten müsse, um nicht durch Nichtberücksichtigung der Bühnenverhältnisse Verstöße zu begehen, die dem Publicum sofort auffallen müssen und den Erfolg des ganzen Stückes gefährden, so werden wir unsererseits die für das Theater geschriebenen Stücke der alten Dramatiker in manchen Details jetzt richtiger und besser verstehen, wo wir die antiken Bühnenverhältnisse richtiger zu erfassen lernen.

Allerdings ist Dörpfelds Lehre über das griechische Theater nichts Neues mehr, da Dörpfeld selbst die wesentlichsten Punkte derselben in seinen gelehrten Vorträgen auf dem Katheder und vor den Monumenten bereits seit mehr als einem Jahrzehnt in die Öffentlichkeit gebracht und Anderen die Erlaubnis ertheilt hat, dieselben durch Wort und Schrift weiter zu verbreiten. Namentlich dürfte in letzterer Hinsicht der von G. Kawerau im Sinne Dörpfelds abgefasste Artikel „Theatergebäude“ in Baumeisters „Denkmälern des classischen Alterthums“ die weitesten Kreise mit der neuen Lehre vertraut gemacht haben, so dass diese auch bereits hie und da der Schule vermittelt wurde.[1]) Aber erst jetzt hat Dörpfeld die fast geschlossene Kette der Beweise vorgelegt und Reisch die vollständige Harmonie der literarischen Überlieferung mit den Resultaten der Ausgrabungen erwiesen.

Wenn man bisher es mit einem gewissen Rechte ablehnen konnte, liebgewordene alte Ansichten zugunsten einer revolutionären und deshalb umso eingehender zu beweisenden, aber eben noch nicht zusammenhängend bewiesenen Hypothese aufzugeben, ist es jetzt unerlässlich, die Theaterfrage mit Berücksichtigung der neuen Resultate einem gründlichen Studium zu unterziehen und die neuen Aufstellungen entweder zu widerlegen oder — anzunehmen. Und nur die letztere Möglichkeit scheint dem, der die Sache gewissenhaft und ohne Voreingenommenheit überprüft, offenzustehen. Oppositionelles oder indifferentes Verhalten ist einerseits durch die Evidenz der Sache, andererseits durch ihre Wichtigkeit und die mühelose Art, auf die Richtiges gegen Unrichtiges eingetauscht werden kann, allem Anscheine nach ausgeschlossen. Ist dies aber der Fall, so darf auch die Schule nicht länger mehr durch die als unrichtig erwiesenen alten Theorien irregeführt werden, sondern soll sofort das neugefundene Bessere, das des Guten Feind ist, haben.

---

[1]) Vgl. die Einleitungen zu den einzelnen Tragödien des Sophokles in der Schulausgabe von Fr. Schubert (Verlag von Tempsky und Freytag).

Die folgenden Zeilen bezwecken darzulegen, auf welche Weise nach dem heutigen Stande der Wissenschaft im Gymnasialunterricht die Lehre über das griechische Theater behandelt werden könnte. Denn dass sie behandelt werden muss, wird niemand bestreiten, der die Forderung erhebt, dass der Abiturient ein Drama des Sophokles nicht nur lese, sondern auch verstehe. Allerdings soll gleich hier dem Verdachte begegnet werden, als ob die folgenden Seiten ein für die Schüler bestimmtes Colleg über die scenischen Alterthümer enthielten: sie sind vielmehr an den Lehrer gerichtet, der die umfangreiche Publication von Dörpfeld und Reisch unbedingt studieren muss, hier aber den, wie vielleicht gehofft werden darf, schmackhaften Extract daraus, wie er sich für die Schule eignet, findet, wobei es selbstverständlich ganz seiner Ansicht überlassen bleibt, in welchem Maße überhaupt und in welchen einzelnen Dosen er denselben der Jugend reicht. Vor Beginn der Lectüre des Sophokles pflegt ja doch gemeiniglich das Nöthigste über die Entstehung des griechischen Dramas, das griechische Theater u. a. besprochen zu werden, und ebenso ungezwungen ergibt sich im Laufe der Lectüre Gelegenheit, hie und da zum besseren Verständnis der jeweiligen Stelle eine scenische Zwischenbemerkung zu machen.

Im Folgenden ist der Versuch gemacht, in elementarer Weise das Wichtigste über die Entstehung und Entwicklung des griechischen Theaters zu besprechen und im Anschlusse daran die einzelnen Aufstellungen an einer Auswahl der instructivsten Anschauungsmittel zu erläutern.

* * *

In der Überlieferung vieler Völker findet sich der Gebrauch, durch betäubendes Lärmen und tolles Springen die im Winter abgestorbene Natur zu neuem Leben erwecken zu wollen, eine Sitte, die aus dem Aberglauben hervorgegangen ist, dies eben dadurch auch bewerkstelligen zu können: sie bietet eine treffliche Analogie zu den verfeinerten Gesängen und Tänzen, durch die die Griechen das geheimnisvolle Walten jener Vegetationsdämonen feierten, die in dem ewigen Wechsel des Erwachens und Absterbens der Natur sich zu manifestieren schienen und die an Dionysos ihren obersten göttlichen Repräsentanten hatten. Als die Wiege jener Chöre hat man die dorische Pelo-

ponnesos anzusehen, wo eine Schaar thierischer Gesellen, d. h. Tänzer, welche in ihrer Costümierung die dem Dionysos unterstehenden Dämonen mit Bocksnatur (Satyrn) imitierten, sie sang und tanzte. In Attika wurde jener Bockschor in der Weise recipiert, dass hier der Chor dem ionisch - nationalen Silenstypus entsprechend costümiert wurde (mit Pferdeohren und Pferdeschwänzen), während der beibehaltene Schurz aus Ziegenfell die Herkunft des attischen Silenschor aus dem dorischen Satyrnchor bezeugte. Diese Silenschöre haben sich lange in dem sogenannten Satyrspiel erhalten.

Wie die Natur im Winter, so hatte auch ihre Personification Dionysos auf Erden vielfaches Leid durchzumachen, von dem die vielen Sagen künden, die sich auf die Schicksale des auf Erden wandelnden Gottes beziehen, und das demgemäß in dem Cult des Gottes eine bedeutende Rolle spielt. Aus diesem Trauercult des Dionysos ist schließlich die Tragödie als eine Schöpfung des attischen Geistes hervorgegangen,[1]) indem ein geschulter Chor die Leiden des Gottes durch Gesang und Tanz, verbunden mit erzählenden Vorträgen eines einzelnen Schauspielers, feierte, aus denen sich die zunächst aus Monologen, später aus Dialogen bestehende dramatische Handlung entwickelte. Daraus ergibt sich als erste wichtige Folgerung, dass die Tragödie einen integrierenden Bestandtheil des Cultes eines bestimmten Gottes, und zwar ursprünglich des Dionysos, bildete und deshalb auch nur in dem heiligen Bezirke dieses Gottes aufgeführt werden konnte. So liegt in Athen das Theater im Bezirk des Dionysos Eleuthereus; deshalb hat man in Eretria das Theater so unpraktisch in der Ebene angelegt, weil eben unmittelbar daneben der Tempel des Dionysos stand, während

---

[1]) Damit steht nicht in unlösbarem Widerspruch, dass Aristoteles (Poet. 4, 17—19) betont, dass der heitere Charakter der Tragödie, als deren Urform er das Satyrspiel erklärt, sich lange erhalten habe. Jene Bocks- oder Silenschöre berührten die ernste und heitere Seite des Dionysoscultes: aus ihnen entstanden das heitere Satyrspiel und die ernste Tragödie, jenes vielleicht früher, diese später. Die Tragödie ist eben die jüngere Schwester, nicht die Tochter des Satyrspiels. Aristoteles hätte also den thatsächlich vorhandenen Zusammenhang der Tragödie mit dem Satyrspiel nicht gerade mit Hinweis auf den heiteren Charakter der ersteren beweisen sollen. Der Charakter der Tragödie ist nicht heiter, sondern ernst, wohl aber finden sich heitere Elemente in derselben.

in nächster Nähe der Akropolishügel eine bequemere Anlage des Zuschauerraumes gestattet und die später nothwendig gewordene Tieferlegung des Theaters überflüssig gemacht hätte; deshalb gebürte im athenischen Theater der erste und prächtigste Ehrenplatz dem Priester des Dionysos und aus gleichem Grunde waren die Schauspieler bei den Griechen als Menschen nie verachtet, wie bei den Römern oder anderen Völkern alter und neuer Zeit, da sie sich stets als Gottesdiener fühlten.

Bei einer Culthandlung durfte der *Altar* (θυμέλη) nicht fehlen, er war vielmehr dasjenige Requisit, um das sich alles drehte, was in diesem Falle ganz wörtlich genommen werden darf, da thatsächlich die Festtheilnehmer denselben singend und tanzend umkreisten. Zu solchen im Kreise aufgeführten Tänzen gehörte aber ein *kreisrunder Tanzplatz* (Orchestra), der für die Chortänzer und Sänger bestimmt war, die sich als Diener des Dionysos κατ᾽ ἐξοχήν betrachteten und deshalb *im Costüm des Gefolges des Gottes*, der Satyrn, also mit Bocksfellen bekleidet — vergleiche den Namen τραγῳδία (Bocksgesang) — auftraten, während die übrigen Anwesenden als Zuschauer den Tanzplatz umstanden.

Die zur Aufführung gelangenden getanzten Lieder waren zuerst, wie erwähnt, *chorisch-lyrischer Art*, stammten aus der dorischen Peloponnesos und hießen *Dithyramben*. Sie wurden im Verlaufe der Zeit in dem ionischen Attika durch eine Art *epischer Einlage* erweitert, indem ein Schauspieler auf die Trittstufe des Altares trat und, so über die Mitglieder des Chores herausragend, während der Gesangspausen eine Erzählung vortrug, die sich ursprünglich auf die Schicksale des zu feiernden Gottes bezog, dann verwandte Schicksale anderer Götter und Heroen besang, bis schließlich ohne Rücksicht auf den Zusammenhang solcher Erzählungen mit dem Lose des Dionysos jedweder Stoff, wofern er nur vom Leide eines fühlenden Wesens handelte, verwendet wurde. Auch *dieser Schauspieler trug*, wie die Choreuten, *ein Costüm*, wohl zunächst das des Dionysos, der seine Leiden, oder das eines Dionysospriesters, der die Leiden seines Gottes besang; bei anderen Stoffen stellte der Schauspieler in seiner Kleidung den Held der jeweiligen Erzählung dar.

Wie leicht nun in einer epischen Erzählung bereits der *Keim der dramatischen Poesie* enthalten sein könne, beweisen die homerischen Gesänge, wo die Handlung so oft

durch Rede und Gegenrede, die Elemente des Dramas, fortgeführt wird, während der verbindende erzählende Text auf ein Minimum beschränkt ist: man denke nur an den ersten Gesang der Ilias mit den dramatischen Reden des Achilleus, Agamemnon und Nestor. Da war es demnach nur ein kleiner Schritt des Schauspielers, bezw. Dichters, wenn er, um die dramatischen Elemente seiner epischen Erzählung noch drastischer hervorzuheben, dieselbe mit vertheilten, allerdings von ihm allein gesprochenen, aber in verschiedenem Costüm dargestellten Rollen in zeitlichem Nacheinander seinen Zuhörern vorführte. Hiebei möchte ich an die Art und Weise erinnern, wie die katholische Kirche die Leidensgeschichte Christi nach der allerdings in Prosa geschriebenen Überlieferung der vier Evangelisten beim Gottesdienst in der Charwoche zum Vortrage bringt, indem der betreffende Evangeliumtext mit vertheilten Rollen (der Evangelist, Christus, Petrus, das Volk u. a.) gesungen wird. Auch hier wird eine Erzählung (in epischer Prosa) dramenartig gestaltet, indem mehrere Personen sich in den Vortrag derselben theilen, sowie der eine griechische Schauspieler durch Wechsel des Costüms und Ändern der Stimme denselben Effect hervorbrachte. Da die Lieder, die der Chor sang, die Hauptsache waren und die Erzählung des Schauspielers nur für die Pausen des Chores berechnet war, konnte der Costümwechsel während des Gesanges des Chores ohne Schwierigkeit vor sich gehen, und es war für solche epische Recitationen ein zweiter Schauspieler thatsächlich nicht nöthig.

Eine eigentliche dramatische Handlung wurde aus der dramatischen Erzählung allerdings erst dann, als durch das Hinzutreten eines zweiten Schauspielers ein Dialog zustande kam. Auf ähnliche Weise entstanden aus dem obenerwähnten Vortrag der Passionsgeschichte Christi die dramatischen Passionsspiele des Mittelalters oder der Neuzeit.

Der Umstand, dass sowohl die Choreuten als die Schauspieler costümiert waren, bedingte in der Nähe des Tanz-(Spiel-) Platzes ein Kleiderzelt, das insbesondere seit der Zeit nothwendig war, als der Schauspieler mehrere Rollen, die einen öfteren Costümwechsel erforderten, spielte.

Erst als seit der Einführung eines zweiten Schauspielers veritable dramatische Stücke aufgeführt werden konnten, war aus den dionysischen Aufführungen das geworden, was wir

unter antiken Tragödien verstehen, also Dramen, wie sie uns von Aischylos, Sophokles und Euripides noch erhalten sind und die sich von den modernen Trauerspielen zunächst dadurch unterscheiden, dass neben den dialogischen Partien, die in Metrum und Sprache ihren attischen Ursprung verrathen, den vom Chor gesungenen Liedern, die von den attischen Dichtern in zähem Festhalten an der durch den peloponnesisch-dorischen Ursprung jener Liedergattung gerechtfertigten Tradition in dorisch gefärbter Sprache gedichtet wurden, ein breiter Raum gelassen ist, was in Hinblick auf die Entstehung der Tragödie aus ähnlichen Liedern, zu denen sich epische Einlagen gesellten, begreiflich ist. Namentlich die Stücke des Aischylos lassen den eigentlichen dramatischen Dialog gegenüber jenen Chorliedern noch so im Hintergrund, dass man sie nicht unpassend Oratorien genannt hat. Sie erfordern aber bereits eine nicht in allen Stücken sich gleichbleibende Scenerie, welche wir auf die Bühne verlegen als den Platz, wo die Schauspieler handelnd auftreten.

Wo traten nun im antiken Drama die Schauspieler auf? Wie wir bisher gesehen haben, in der Orchestra, wo sie von der Trittstufe des Altars aus zum Chore sprachen. Bald wurde aber auch die Fiction festgehalten, dass der eine bestimmte Person darstellende Schauspieler auch in der zu dieser Person gehörigen Localität spiele, und demgemäß die Orchestra durch Ausstattung mit charakteristischen Setzstücken für das jeweilige Stück adaptiert. Es war dies umso leichter zu bewerkstelligen, als ja bekanntlich sämmtliche antiken Stücke sich im Freien, theils in einem geweihten Hain mit einem Altar oder Grabmal, theils vor einem Lagerzelt oder Fels, theils vor einem Tempel oder Palaste, abspielten, so dass also thatsächlich jener Hain, jenes Grabmal oder jene Palastfront u. a. in der Orchestra durch nichts anderes als durch einzelne Setzstücke angedeutet zu werden brauchte.

Zu Zeiten der dithyrambischen Dionysoschöre umstand das zuschauende Volk den Tanzplatz im Kreise; als aber Schauspieler längere Reden zum Chore sprachen, da gruppierten sich naturgemäß die Zuschauer so, dass sie dem Sprecher ganz oder wenigstens theilweise ins Antlitz sahen und dadurch die Seite, der der Schauspieler den Rücken kehrte, freigelassen wurde. Da weiter nur die ersten Reihen eines in gleicher Ebene mit der Orchestra stehenden Zuschauerkreises das Spiel in der-

selben gesehen hätten, wurde diesem Übelstande durch Aufstellung von amphitheatralisch aufsteigenden Holzgerüsten abgeholfen, welche ebenfalls die eine Seite der Orchestra, der der Schauspieler den Rücken zukehrte, freiließen und an deren beiden Enden die Zugänge zur Orchestra (Parodoi) waren. Die vom Zuschauer abgewendete Seite der Orchestra wurde der natürliche Standpunkt für die nunmehr den Spielhintergrund abgebenden Setzstücke und zwar in der Weise, dass jene an dieser Stelle tangential zum Orchestrakreise, der für die Chorevolutionen ungeschmälert belassen werden musste, aufgestellt wurden. Da standen in den älteren Stücken des Aischylos noch ziemlich einfache Decorationsstücke, so in den Schutzflehenden ein Hain mit κοινοβωμία (Altar für eine Mehrzahl von Göttern), in den Persern das Grabmal des Dareios, im Prometheus der Fels, an dem der Unglückliche angeschmiedet war. Erst in der Orestes-Trilogie kommt unseres Wissens zum erstenmal ein dreithüriger Palast als Decoration vor; da aber in der Folge ein derartiger Hausbau für die große Mehrzahl der Stücke benöthigt wurde, musste man sehr bald auf den Gedanken kommen, dieses Decorationsstück zu einem körperlichen Bau (aus Holz und Zeug mit festem Dach) auszugestalten. Denn erstens wurde durch diesen Hausbau das Kleiderzelt überflüssig, da jetzt Schauspieler und Chor sich hier umkleiden konnten; dann wurde dadurch auf der freien Seite der Orchestra ein ausgiebigerer Abschluss, als es durch bloße Versetzstücke geschehen konnte, geschaffen, der insbesondere auch in akustischer Beziehung sehr bald als höchst vortheilhaft wird erkannt worden sein; endlich wurde es dem abtretenden Schauspieler möglich, im Bedarfsfalle, nachdem er sich für eine andere Rolle umgekleidet hatte, sich ungesehen hinter diesem Bau zum anderen Eingang der Orchestra, falls er im Sinne dieser anderen Rolle von anderer Seite den Spielplatz betreten musste, zu begeben. Dieser zuerst von Aischylos verwendete Hausbau hieß σκηνή „Zelt", weil er aus vergänglichem Material, wie Holz und Zeug, hergestellt, nach jeder Aufführung ebenso abgebrochen wurde, wie früher das an seiner statt in der Nähe der Orchestraparodoi befindliche Kleiderzelt. Er wird richtiger Schauspielerhaus als Bühnengebäude genannt, weil in, auf oder an ihm sich keineswegs eine Bühne (erhöhtes, abgegrenztes Podium) befand, da die Schauspieler in der Orchestra

spielten und jenes Gebäude mit seiner der Orchestra zugewendeten Front nur den Spielhintergrund abgab, in seinem Innern aber als Garderobe, Requisitendepot u. dgl. diente.

Es hat demnach das griechische Theater große Ähnlichkeit mit der Innenanlage eines modernen Circus, in dem heutzutage die kreisrunde Manège in gleicher Weise den mit einzelnen Setzstücken ausgestatteten Spielplatz für Ausstattungsstücke (Pantomimen) mit oft mehr minder bühnengerechter Handlung abgibt, wie die Orchestra für die Schauspiele der Griechen, ohne dass hier wie dort eine eigentliche erhöhte, abgeschlossene Bühne vorhanden wäre. Auch der amphitheatralisch angelegte Zuschauerraum, der im Circus ebenfalls die Kreislinie nicht vollständig ausfüllt, ist beiden in vollkommen übereinstimmender Weise eigen, während die antike σκηνή, das Schauspielerhaus, infolge der Dachlosigkeit des antiken Theaters als selbständiger Bau mehr in die Augen springt, als in dem überdachten Circus, obwohl die Localität auch hier im Grundriss des Baues als Garderobe und für andere Zwecke bestimmte Räume, von der Manège durch die Zugangsthüre getrennt, vorhanden ist. Bemerkenswert ist ferner, dass, sowie die griechischen Stücke im Freien spielen, auch jene Circuspantomimen in richtiger Erwägung des Aufführungsplatzes ins Freie verlegt werden.

War in einem Stücke der Hausbau der σκηνή als Hintergrund nicht verwendbar, so wurde von der Zeit an, als die σκηνή allgemein recipiert war, die den Zuschauern zugekehrte Hausfront durch eine vorgestellte, dem Stücke entsprechende Schmuckwand (προσκήνιον) verkleidet, als deren Abschluss und Stütze zu beiden Seiten der Skene rechtwinkelig vorspringende Flügel (παρασκήνια) angebaut sein konnten. An der schmalen Vorderseite derselben dürften später die Periakten, drehbare Schmuckwände in der Form von Holztafeln oder dreiseitigen Prismen, ihren Platz gehabt haben.

Die vor das Skenengebäude gestellte Schmuckwand (προσκήνιον) gestattete auch leicht den Skenenwechsel, der allerdings so selten stattfand, dass in den uns erhaltenen Stücken ein solcher nur zweimal vorkommt, nämlich in den Eumeniden des Aischylos und im Aias des Sophokles. Dort bildet zuerst der Tempel in Delphi den Hintergrund, dann der in Athen, während im sophokleischen Stücke zuerst das Lagerzelt des Aias, dann eine waldige Gegend den Spielplatz markiert. Im ersten

Falle brauchte eine Veränderung des Schauplatzes durch nichts anderes als eine vorgestellte Athenastatue angedeutet zu werden, und im zweiten Falle konnten die Bäume und Sträucher der Waldgegend bereits hinter der das Lagerzelt darstellenden Schmuckwand aufgestellt sein und durch Beseitigung der Schmuckwand, die vielleicht in der Mitte getheilt war und nach beiden Seiten auseinandergezogen werden konnte, sichtbar gemacht werden. Diese leicht verschiebbaren Schmuckwände aus bemaltem Zeug, das in einen Rahmen aus Holz gespannt war, hießen bei den Römern *scaenae ductiles*.

Manchmal gestattete der Dichter Einblick in das Innere eines Hauses, was durch eine Vorrichtung geschah, die ἐκκύκλημα hieß. Man hat sich darunter nicht etwa eine kleine Rollbühne, auf der ein Innenraum „herausbewegt" wurde, vorzustellen, sondern eine Vorrichtung, durch deren Drehung das Innere eines Hauses sichtbar wurde, indem entweder ein Theil der Haus-(Proskenion-)Wand zur Seite gezogen oder Theile der Wand wie die Flügel einer Thüre in Angeln nach außen gedreht und aufgeschlagen wurden. Versenkungsmaschinen brauchen für die Stücke der großen griechischen Tragiker nicht angenommen zu werden; der Gebrauch des Vorhanges ist zweifelhaft.

Als die Dichter die Nothwendigkeit fühlten, Götter in ihren Stücken nicht auf gleichem Boden mit den andern handelnden Personen auftreten zu lassen, sondern dieselben in der Höhe zeigen wollten, geschah dies in der Weise, dass in einem über der Skene als Oberstock errichteten Holzgerüst ein beweglicher Balken mit einem Krahn angebracht wurde, an den der Götterdarsteller mittels Stricken befestigt, gegen das Proskenion zu durch eine große Thüröffnung, über welcher sich ein den Krahnbalken verdeckendes Vordach befinden konnte, vorgeschoben und so in der Luft schwebend gezeigt zu werden vermochte (vgl. das Sprichwort θεὸς ἀπὸ μηχανῆς). Hatte der Gott den Zuschauern länger sichtbar zu bleiben und auch an der Handlung theilzunehmen, so konnte er sich von dem Krahne leicht losmachen und stand nun auf der die Höhe des Proskenion mit der σκηνή verbindenden Bretterlage, dem Proskeniondach, welches deshalb auch θεολογεῖον (Götterspielplatz) hieß. In Ermanglung eines Oberstockes und von Maschinen spielten die Schauspieler die in der Höhe zu spielenden Rollen

auf dem Dache der Skene, auf das sie von der Seite oder von rückwärts durch angelegte Leitern stiegen.

Während im 5. Jahrhundert das Material für die Sitzreihen, Skene und Proskenion hauptsächlich Holz war, gieng man im 4. Jahrhundert daran, steinerne Theater an Stelle der hölzernen zu bauen: die Sitze, Gänge und Treppen des Zuschauerraumes, sowie das Skenengebäude nebst den Paraskenien wurden aus Stein hergestellt, und nur die bewegliche Schmuckwand, das Proskenion, wurde nach wie vor aus Holz gefertigt. Erst in hellenistischer Zeit (3.—2. Jahrhundert vor Christ.) nahm man an dem hölzernen Proskenion Anstoß und ersetzte es durch eine feste Wand, die aus steinernen Säulen bestand, deren Zwischenräume durch bemalte Holztafeln (πίνακες) geschlossen werden konnten. Dadurch wurden die das bewegliche Proskenion abschließenden Flügelbauten (παρασκήνια) überflüssig und fielen meistens weg. Ein Holzdach verband die Säulenwand des Proskenion mit der Skene, die zu gleicher Zeit einen steinernen Oberstock erhielt. Auch jetzt noch wurde in der Orchestra vor dem Proskenion, das stets Spielhintergrund blieb und durch die bemalten Pinakes verschiedenartig gestaltet werden konnte, gespielt.

Eine einschneidende Umgestaltung des griechischen Theaters bedeutet das römische Theater, welches seine Grundidee, die 1—1·5 *m* hohe Bühne (pulpitum), von jenen unteritalischen Volkstheatern hernahm, in welchen eine in Großgriechenland heimische Possengattung, das sogenannte Phlyakendrama, gepflegt wurde. Da es in diesen Possen keinen Chor gab und deshalb die Zuschauer auch im Orchestraraume, also auf ebener Fläche reihenweise hintereinander saßen, konnten die Schauspieler nicht auf demselben Niveau spielen, da sie sonst von den nicht in den ersten Reihen der Orchestrafläche sitzenden Zuschauern nicht gesehen worden wären, sondern mussten auf einer erhöhten Bühne auftreten. Die gleiche Nothwendigkeit ergab sich bei den primitiven Aufführungen der italischen Volkspossen und Atellanen, wo das gesammte Publicum auf ebener Fläche saß und der Gesammteindruck des Theaterschauplatzes ungefähr derselbe war, den heute noch Bühne und Zuschauerraum der im Freien spielenden wandernden Komödiantengesellschaften machen. Jene niedrige Bühne wurde dann auch bei den steinernen Bauten des römischen Theaters festgehalten, die im übrigen vollkommen vom griechischen Theatertypus abhängig sind.

Es wurde nämlich jenes vor dem Proskenion gelegene Kreissegment der Orchestra, auf welchem die Schauspieler der griechischen Theater spielten, sammt den anliegenden, von den beiden Parodoi und dem Proskenion begrenzten Flächen zu einer 1—1·5 *m* hohen, oblongen Bühne erhöht, so dass die Parodoi nunmehr seitwärts auf diese Bühne führten und deshalb für die Zuschauer, wenn sie nicht ihren Weg über die Bühne nehmen wollten, neue Eingänge geschaffen werden mussten. Diese wurden dadurch gewonnen, dass die beiderseitigen äußersten Enden der unteren Sitzreihen des Zuschauerraumes abgeschnitten und an ihrer statt zu beiden Seiten Zugangsthore erbaut wurden, die von der (bei den Römern auch *conistra* genannten) Orchestra durch einen unter den äußersten Enden der oberen Sitzreihen sich erstreckenden, gewölbten Gang aus dem Theater führten. Die Thorbauten der früheren griechischen Parodoi bildeten, wie erwähnt, den seitlichen Abschluss der Bühne, wurden bis zur gleichen Höhe mit dem Skenengebäude, an dessen Vorderwand das Säulenproskenion knapp herangerückt wurde, aufgeführt, um das Bühnendach tragen zu helfen, und reichten seitlich einerseits bis zur Skenenfront, anderseits bis zu den seitlichen Abschlusswänden des Zuschauerraumes. Es stimmt somit das römische Theater im wesentlichen, abgesehen von der Überdachung, mit unserem modernen Theater überein, das ja auch aus geschlossener, etwas erhöhter Bühne, Amphitheater und Parquet besteht, welch letzteres ausnahmsweise auch heute noch nicht ausschließlich als Sitzraum verwendet wird (man denke an die in den Theatern abgehaltenen Redouten, bei denen die Sitzplätze des Parquets cassiert sind), während andererseits auch schon bei den Römern die Orchestra (Konistra) vielfach zur Aufstellung von Sitzen verwendet wurde.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen dürften zur Verdeutlichung derselben und zur Erörterung einiger anderer scenischer Objecte die folgenden bildlichen Darstellungen genügen; sie sind mit kurzen Randbemerkungen versehen, die das als Erläuterung des Bildes Nothwendige mit einigen Schlagwörtern zusammenfassen sollen:

1. **Altar der Aphrodite in Athen mit Trittstein** (Dörpfeld-Reisch S. 34 Fig. 8; vgl. das Bema der Pnyx bei Curtius-Kaupert, Atlas von Athen, Taf. V). Dient zur Veranschaulichung der θυμέλη mit dem für den Schauspieler oder den die

Chorsänger begleitenden Flötenspieler bestimmten Bema in der Orchestra.

NB. In keinem Theater ist die θυμέλη erhalten, höchstens Standspuren im Dionysostheater zu Athen (in dem mit Marmorplatten belegten Orchestraboden aus römischer Zeit bildet die Mitte ein Rhombenmuster aus kleineren Steinen, welches einen größeren Stein mit runder Vertiefung [für einen Altar?] einschließt, vgl. unten Abb. 19, 20) und in Epidauros (in der Mitte des Erdfußbodens der Orchestra liegt ein runder Stein von 71 *cm* im Durchmesser mit 8 *cm* weitem, rundem Loch [Fundament eines runden Altars?], vgl. unten Abb. 11, 12).

2. **Schematische Zeichnung eines Theaters im 5. Jahrhundert** mit Weglassung des größeren Theiles des Zuschauerraumes (Dörpfeld-Reisch S. 373 Fig. 93). Veranschaulicht die untersten Reihen des ursprünglich ganz aus Holzgerüsten, dann aus Stein und Erde aufgeführten, aber noch mit Sitzen aus Holz versehenen Zuschauerraumes, die kreisrunde Orchestra mit θυμέλη, den um die Orchestra gehenden als Weg für die Zuschauer und als Canal für das Regenwasser dienenden Umgang (vgl. die Theater von Eretria und Epidauros, unten Abb. 13 und 11, 12) und den Holzbau einer einstöckigen, aus Hauptbau mit Vorhalle und zwei Nebentracten bestehenden σκηνή, vor der die Schauspieler spielten, sammt den bis zu den beiden Parodoi führenden Abschlussmauern.

NB. Im Anschlusse an dieses Bild werde die Vorstellung geweckt, dass im Bedarfsfalle, d. h. wenn die Palastdecoration für das Stück nicht passte, vor diese σκηνή eine besondere für das Stück passende Schmuckwand (προσκήνιον) mit bis zur Skene reichendem Dach und zwei Flügelbauten (παρασκήνια) als seitlichem Abschluss in solchem Abstande von derselben aufgestellt wurde, dass die Schauspieler zwischen beiden, also gleichsam hinter den Coulissen, sich bewegen konnten und die Thüröffnungen von einander unabhängig waren.

3. **Theater und Bezirk des Dionysos in Athen im 6. und 5. Jahrhundert** (Dörpfeld-Reisch Taf. I; die Überreste sind in violetter Farbe wiedergegeben). Der alte Tempel beweist, dass das Theater im Cultbezirke des Gottes stand. Von dem Theater selbst sind bezeichnenderweise nur Spuren der Orchestra erhalten, denn der Zuschauerraum war aus provisorischen Holzgerüsten, die, wie wir wissen, einmal in der ersten Hälfte des 5. Jahr-

hunderts eingestürzt sind, und dürftigen Stützmauern hergestellt; ebenso war das Schauspielhaus (Kleiderzelt) ein provisorischer Holzbau, da die dem Zuschauerraum (Burgabhang) abgewendete Seite der Orchestra, der eventuelle Standplatz der σκηνή, wie in Thorikos (s. unten Abb. 5) terrassenförmig aufgemauert, daher höchstens für ein tangential stehendes Holzgerüst (Spielhintergrund) geeignet war, und für ein festes Skenengebäude zwischen Orchestra und Tempel auch gar nicht Platz gewesen wäre.

4. **Grundriss des Theaters in Thorikos** an der Ostküste Attikas in der Nähe von Laurion (Dörpfeld-Reisch S. 110 Fig. 43). Trotz der unregelmäßigen Form des Zuschauerraumes und der nicht kreisförmigen Anlage der Orchestra bietet dieses Theater ein lehrreiches Seitenstück zu der ältesten Epoche des athenischen Theaters. Denn obwohl es in jüngerer Zeit (5.—4. Jahrh.) erbaut wurde, macht es doch einen ganz alterthümlichen Eindruck, was nicht Wunder nehmen darf, da es ein ländliches Theater war für ein ländliches, Neuerungen abholdes Publicum, das bei den Aufführungen den altväterlichen Rahmen zäh beibehielt. So ist das Theater unmittelbar neben dem Dionysostempel erbaut, die Orchestra bildet eine Terrasse, wie im ältesten athenischen Theater, ist im Süden aufgemauert und durch eine gerade Stützmauer begrenzt, ohne hier die geringste Spur eines Skenengebäudes aufzuweisen. Vielmehr liegt das Schauspielerhaus rechts von der östlichen Parodos, da es eben nur als Theaterrequisitendepot (σκηνοθήκη, vgl. den seitlich gelegenen Bau beim Theater in Megalopolis, dessen Name und Bestimmung inschriftlich bezeugt sind, s. unten Abb. 10) diente und ein Bühnengebäude im modernen Sinne des Wortes nicht existierte. Der Spielhintergrund wurde nur durch einzelne Decorationsstücke aus Zeug und Holz hergestellt.

5. **Theater des Dionysos in Athen im 4. Jahrhundert** (Dörpfeld-Reisch Taf. I [die Überreste dieser Bauperiode sind in grauer Farbe wiedergegeben] und II). Die Orchestra erscheint um 15 *m* nach Norden verschoben, um zwischen Orchestra und Tempel Raum für ein Skenengebäude zu gewinnen und den Burgabhang steiler, also zur Aufnahme der Sitzreihen geeigneter zu machen. Sonst ist im großen und ganzen die Anlage das in Stein umgesetzte hölzerne Theater des 5. Jahrhunderts und bietet besten Anlass zur Veranschaulichung der einzelnen Theile des antiken griechischen Theaters: 1. Der Zu-

schauerraum mit seinen Umfassungsmauern, Umgängen, Treppen, Keilen, Sitzstufen (zu verdeutlichen mit Zuhilfenahme einer flüchtigen Zeichnung auf der Tafel nach Dörpfeld-Reisch S. 42 Fig. 12) und Marmorthronen. 2. Die ungepflasterte Orchestra mit dem Umgang, dem offenen, durch einzelne Brückensteine überdeckten Regenwassercanal und der (nicht erhaltenen) θυμέλη. 3. Das steinerne Skenengebäude, umfassend *a)* den Hauptsaal (10 Innensäulen, Fundament für einen hölzernen Oberstockaufbau, eine Treppe oder Theatermaschine, endlich nischenartige Löcher an der Rückwand für Pfosten des Oberstockes aus Holz), an dessen dem Theater zugekehrter, durch drei Thüren unterbrochener Außenwand Säulen standen; *b)* die weitvorspringenden Seitenflügel (παρασκήνια), welche von dorischen Säulen umgebene Hallen mit Holzbalkendach waren und Stütze und seitlichen Abschluss der (nicht eingezeichneten) beweglichen Holzschmuckwand (προσκήνιον) bildeten, die möglicherweise als zweitheilige, nach links und rechts auseinanderschiebbare scaena ductilis vorhanden war; *c)* die als Chorzimmer u. dgl. dienenden Seitenräume. 4. Die vielleicht als Thorbauten zu denkenden, sicher mit Weihgeschenken und Bildwerken ausgestatteten Parodoi. Mit einem Wort mag auch auf die an die Hinterwand der Skene angebaute Säulenhalle, welche bei plötzlich eintretendem Regenwetter den Theaterbesuchern willkommenen Schutz gewährte, und den neuen Tempel aufmerksam gemacht werden.

6. **Thron des Dionysospriesters im Theater zu Athen** (Ziller in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1878 S. 196). Bietet Anlass, der 67 Throne aus pentelischem Marmor überhaupt zu gedenken und den Standort (genau vis-à-vis der Bühne in der ersten Reihe), Inschrift (ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, stammt erst aus hellenistischer oder römischer Zeit, während der Thron selbst im 4. Jahrh. angefertigt wurde), Reliefschmuck (an der Rücklehne zwei eine Traube tragende Satyrn, an den äußeren Armlehnenflächen knieende, zwei Hähne gegeneinander loslassende Eroten [seit den Persersiegen der Athener waren Hahnenkämpfe im Theater üblich], an der Vorderseite unter dem Sitze zwei medisch gekleidete Figuren, welche gegen Löwengreifen kämpfen) und andere Details (Fußbodenlöcher für einen Baldachin und Fußbank) dieses Thrones zu erklären.

7. **Schematische Zeichnung eines griechischen Theaters aus hellenistischer Zeit** (Dörpfeld-Reisch S. 384 Fig. 94). Ist

mit Nr. 2 zusammenzustellen, wobei sich als wesentlichster Unterschied das Vorhandensein eines Oberstockes und einer festen steinernen Proskenionwand vor der Skene gegenüber dem (in Nr. 2 nicht gezeichneten) beweglichen, hölzernen Proskenion ergibt. Auf dem Bilde ist zu sehen: 1. Die steinernen Sitze des Zuschauerraumes (theilweise). 2. Die kreisrunde Orchestra mit Altar. 3. Das steinerne Skenengebäude (nach Analogie der sicher reconstruierbaren Skene in Oropus [s. unten Abb. 8] dargestellt) mit Oberstock, aus welchem eine Thüre (für die ϑεοὶ ἀπὸ μηχανῆς) auf das Proskeniondach führt. 4. Das feste steinerne Proskenion, der Nachfolger der früheren beweglichen Holzschmuckwand, welches wie in Delos (s. unten Abb. 14) als rings um die Skene herumlaufend angenommen ist und dessen Vorderfront die Façaden dreier Häuser mit ihren Thüren — der Nachbar spielte namentlich in den Stücken der neuen Komödie, wie wir auch aus den Stücken der römischen Komiker sehen, eine große Rolle — darstellt. 5. Die Proskenion und Zuschauerraum verbindenden Thorbauten der πάροδοι.

8. **Aufriss der Skene mit Proskenion des Theaters in Oropus** im heiligen Bezirk des Amphiaraos an der Nordostküste Attikas (Dörpfeld-Reisch S. 108 Fig. 42). Wichtig, weil das Skenengebäude gut erhalten ist, 8 dorische, zur Anbringung der die Säulenzwischenräume ausfüllenden, gemalten Holztafeln (πίνακες) geeignete Halbsäulen und 2 Eckpfeiler des steinernen Proskenion noch bis vor wenigen Jahren aufrecht standen und Gebälkstücke mit interessanten, deutlich lesbaren Inschriftfragmenten, welche die Bedeutung der Wörter προσκήνιον, πίνακες, σκηνή, ϑυρώματα ad oculos demonstrieren, eine sichere Restaurierung erlaubten.

9. **Theater des Dionysos in Athen in hellenistischer Zeit** (Dörpfeld-Reisch Taf. I; die Überreste dieser Epoche sind in blauer Farbe wiedergegeben). Zeigt an Stelle der beweglichen Holzschmuckwand das charakteristische feste Proskenion mit steinernen Säulen, deren Zwischenräume theils als Thüröffnungen dienten, theils durch dazwischengestellte Holztafeln geschlossen werden konnten. Die Paraskenien erscheinen weiter zurückgezogen und die Parodoi dadurch verbreitert. Sicher fehlte der Skene auch der steinerne Oberstock nicht.

10. **Grundriss des Theaters von Megalopolis** (Dörpfeld-Reisch S. 134 Fig. 54). Liefert den Beweis, dass das dem Zuschauerraum gegenübergelegene Skenengebäude des griechischen

Theaters stets nur den Spielhintergrund abgab und deshalb ohneweiters auch durch einen für andere als Theaterzwecke bestimmten Bau ersetzt werden konnte, wie hier durch den viereckigen, mit zahlreichen Innensäulen geschmückten Colossal-Saalbau, das Thersilion, den Versammlungsraum der Zehntausend, mit nach dem Theater gerichteter Vorhalle, die sich zuerst auf zwei, als die Orchestra tiefer gelegt wurde, auf fünf Stufen über dieselbe erhob. Die Säulen der Vorhalle gaben den Spielhintergrund ab, wenn ein Stück vor einem Tempel oder Königspalast spielte; in anderen Fällen wurde eine bewegliche Schmuckwand als προσκήνιον vor die Säulen gestellt, eine scaena ductilis, deren Aufbewahrungs- und Standort im Nichtbedarfsfalle noch in dem großen Gebäude vor der Westparodos erkennbar ist, das durch mehrere darin gefundene Ziegel mit Stempel als Theaterrequisitendepot (σκανοθήκη) sichergestellt ist. Man weise schließlich auf das hellenistische Proskenion (3.—2. Jahrh.), welches zuerst aus hölzernen, dann aus steinernen Säulen hergestellt war, hin; es erscheint deshalb so weit (7 *m*) vorgerückt, weil die enormen Dimensionen des Theaters (Orchestradurchmesser 30 *m*, Säulen der Thersilionvorhalle ohne Giebel über 8 *m* hoch!) für die zur Kleinstadt herabgesunkene Μεγάλη πόλις eingeschränkt werden sollten.

11. **Grundriss des Theaters in Epidauros** an der Ostküste von Argolis (Dörpfeld-Reisch S. 122 Fig. 50, vgl. auch Abb. 12). Das schönste und besterhaltene griechische Theater, an dem sich noch einmal die verschiedenen Theile des Zuschauerraumes demonstrieren lassen; außerdem ist bemerkenswert: 1. Der tiefer liegende Umgang um die Orchestra (zugleich Weg und Wassercanal, s. oben Abb. 2). 2. Die 38 *cm* breite Kalksteinschwelle, welche, ohne über den Erdfußboden sich zu erheben, den Orchestrakreis einfasste, und der runde Stein mit Loch (Altarfundament? s. Abb. 12) in der Orchestramitte. 3. Das Skenengebäude. 4. Das hellenistische, aus ionischen Säulen bestehende, feste Proskenion. 5. Die Paraskenien sammt den an diese sich anschließenden Mauerstücken mit je einer Thür. 6. Die zweiseitigen Periakten, die als vorderer Abschluss der Paraskenien dienten und später durch Standbilder ersetzt wurden. 7. Die beiden Rampen, die neben den Parodoi durch eigene verschließbare Thorbauten zum Proskeniondach führten und zum Hinaufschaffen von Maschinen verwendet wurden. 8. Die Thorbauten der Parodoi.

12. **Das Theater von Epidauros in seinem jetzigen Zustande** (Dörpfeld-Reisch Taf. IX). Es zeigt den Zuschauerraum mit dem διάζωμα, Treppen und Keilen, den vertieften Umgang um die Orchestra, die kreisrunde Kalksteinschwelle der Orchestra mit dem runden Stein mit Loch in der Mitte, die Steinschwelle des Proskenion mit den Paraskenienschwellen, in deren Mitte je eine Basis für eine Statue steht (früher standen hier die Periakten), und den Fundamenten der angrenzenden Mauerstücke und Rampen, die Mauernreste des Skenengebäudes, endlich drei Pfeiler, welche das Thor der einen Parados und das Rampenthor umschlossen.

13. **Das Theater von Eretria in seinem jetzigen Zustande** (Dörpfeld-Reisch Taf. XII). Das halbe Hundert Menschen in der Orchestra beweist, dass die Choreuten die Schauspieler keineswegs verdeckten und es daher vollständig genügte, die letzteren nicht durch ein erhöhtes Podium, auf welchem sie nach der Ansicht mancher Gelehrter aufgetreten sein sollen, sondern höchstens durch den Kothurn über die Personen des Chores herausragen zu lassen. Auf dem Bilde ist sichtbar: 1. Die Überreste der alten Skene und der bei Tieferlegung des ganzen Theaters unter Belassung der alten Skene um mehr als 3 *m* tiefer angelegten Vorderwand der neuen Skene, deren Saal aber sich im Niveau des alten Gebäudes befand. 2. Der überwölbte Gang unter diesen Sälen, der die Orchestra mit dem Innern der Skene und dem dahinter liegenden Heiligthum des Dionysos verband, mit einer Steintreppe am Ende. 3. Die steinerne Schwelle der hellenistischen Proskenionwand. 4. Die Orchestra. 5. Der vertiefte Umgang nach Art des Theaters in Epidauros. 6. Die untersten Sitzreihen.

14. **Grundriss des Theaters von Delos** (Dörpfeld-Reisch S. 144 Fig. 58). Wichtig als Erläuterung zu oben Nr. 7 wegen des auf allen vier Seiten von Säulenhallen umgebenen, an der Vorderwand mit drei, an der Rückwand mit einer Thür versehenen Skenengebäudes, dessen vordere Säulenhalle (Proskenion) mit Pinakes geschlossen war und als bloße Schmuckwand wie die drei andern Seiten diente. Durch diesen Bau allein ist die Ansicht des römischen Architekten Vitruvius widerlegt, dass die griechischen Schauspieler gewöhnlich auf dem Dach des Proskenion gespielt hätten oder, um Vitruvs Worte zu gebrauchen, auf 10—12 Fuß hoher Bühne standen. Aber auch vor dem Proskenion konnte kein Podium als Bühne sich befunden haben,

wie ein solches manche Gelehrte für jedes griechische Theater annehmen. Denn da dicht vor dem Proskenion Basen von Statuen und Weihgeschenken erhalten sind, konnte davor kein Podium aufgeschlagen sein, da sonst über diesem Podium nur die Köpfe der Statuen sichtbar gewesen wären. Das steinerne Theater ohne Paraskenien, während früher solche vorhanden waren, stammt aus hellenistischer Zeit (2. Jahrh.).

15. **Reconstruction des römischen Theaters von Orange** in Südfrankreich (Baumeister, Denkmäler III Taf. LXVIII zum Artikel „Theatergebäude" nach Caristie). Zeigt, obwohl nicht einwandsfrei in allen Details, die römische überdachte, lange und schmale Bühne von etwa 1·5 *m* Höhe, deren Seitenwände vorne bis an die Abschlussmauern des Zuschauerraumes heranreichen und mit Thüren versehen sind, die den griechischen Parodoi entsprechen. Die Säulenstellung des Proskenion ist eng an die mehrstöckige Skenenwand angerückt, die in der Mitte eine charakteristische Nische für den prächtigen Hauptthorbau bildet. Zwischen den Proskenionsäulen bemerke man die Statuen statt der griechischen Pinakes. Die beiden überwölbten Zugänge zur Orchestra sind auf dem Bilde nur unvollkommen sichtbar. Die Bühne dürfte mit der Orchestra durch eine in der Mitte gelegene Treppe verbunden gewesen sein.

NB. Die treffliche Reconstruction der Bühnenwand des Theaters in Aspendos von George Niemann (s. Lanckoroński, Die Städte Pamphyliens und Pisidiens I Taf. 27) eignet sich leider wegen des Umstandes, dass das Logeion nur undeutlich hervortritt, weniger gut, um den Schülern den Gesammteindruck, den ein römisches reconstruiertes Theater macht, zu demonstrieren.

16. **Das Theater von Orange in jetzt erhaltenem Zustande.** Nur in den römischen Theatern von Orange und Aspendos (s. unten Abb. 17) ist die Skenenwand fast ganz erhalten. Auf dem Bilde ist bemerkenswert: 1. Ein Theil der Bühnenwand mit der großen Nische in der Mitte für den Hauptthorbau und einer Nebenthüröffnung (NB. die fensterartigen Öffnungen sind Nischen für Statuen). 2. Eine Seitenwand der Bühne mit Thüröffnung. 3. Die Trümmerlinie der Vorderwand der Bühnenpodiumfundamente. 4. Ein Zugang zur Orchestra. 5. Die Überreste des Säulenganges, welcher die Sitzreihen krönte.

17. **Das Theater von Aspendos** in Pamphylien (Baumeister, Denkmäler III Fig. 1822). Bemerkenswert ist: 1. Die Skenenwand

in undecoriertem Zustande mit den das schräge Pultdach, dessen Spuren an der Seitenwand noch sichtbar sind, überragenden Pfeilern, den im 1. und 2. Stockwerk für die Proskenionsäulen bestimmten Basen und darüberliegenden Giebeln, den Nischen (nicht Fenstern), den 2 (von 5) Thüren des ersten und einer Thüre (von 3) des zweiten Stockwerkes. 2. Die auch im ursprünglichen Zustand schmucklose Seitenwand der Bühne mit Thüröffnung und zwei darüberliegenden Fenstern. 3. Die erhöhte Bühne. 4. Der Orchestrazugang. 5. Der Säulengang über den Sitzreihen.

NB. Man vergleiche dazu Lanckoroński, Die Städte Pamphyliens und Pisidiens I Taf. 20, wo eine Ansicht des ganzen Theaters, von der Akropolis aufgenommen, geboten ist, und die bereits oben erwähnte Reconstruction der Bühnenwand von George Niemann.

18. **Das kleine Theater in Pompeji** (Baumeister, Denkmäler III 1757 Fig. 1837). Bietet das einzige Beispiel eines vollständig überdeckten antiken Theaters und Anlass, auf die Art Proskenionloge über dem Eingang zur Konistra, die nur von der Bühne aus zugänglichen tribunalia, hinzuweisen.

19. **Das Theater des Dionysos in Athen in früh- und spätrömischer Zeit** (Dörpfeld - Reisch Taf. I; die Mauernreste sind in rother Farbe dargestellt). Zeigt die römische Bühne, deren Vorderwand (Reliefplatten mit auf die Geburt und Verehrung des Dionysos bezüglichen Darstellungen) mit Treppe erhalten ist. Sie war nicht wie bei reinrömischen Theatern seitlich mit den äußersten Sitzreihen verbunden, weshalb auch nicht eigene Parodoiöffnungen für den Zuschauerraum nöthig waren. Der Fußboden der Orchestra war mit Marmorplatten belegt und zeigte ein Rhombenmuster aus kleineren Steinen in der Mitte, die einen größeren Stein mit runder Vertiefung (für einen Altar?) einschlossen. Der offene Wassercanal mit den Brückensteinen wurde unter Belassung derselben mit Marmorplatten, deren einige mit rosettenförmigen Löchern zum Wasserablauf versehen sind, eingedeckt und schließlich, als die Orchestra für Naumachien adaptiert wurde und eigene Rohre für den Zulauf und Ablauf des Wassers gelegt werden mussten, verschüttet. Jetzt schloss auch eine Schranke aus Marmorplatten die Orchestra ab. Im Zuschauerraum wurde eine kaiserliche Loge angelegt und in der Mitte eines jeden Keiles ein Standbild Hadrians aufgestellt. Die Weihinschrift eines erhaltenen Architravblockes des römischen

Proskenion schreibt die Erbauung desselben dem Kaiser Nero zu, eine Inschrift auf der obersten Stufe der Logeiontreppe einen späteren Umbau des Theaters dem Archon Phaidros (3. bis 4. Jahrh.).

20. **Das Dionysostheater in Athen im jetzigen Zustande** (Ansicht der Orchestra und des unteren Theiles des Zuschauerraumes nach Dörpfeld-Reisch Taf. X). Auf dem Bilde ist sichtbar: ein Theil der Reliefplatten der römischen Logeionvorderwand, der Marmorboden der Orchestra, der Wassercanal mit den alten Brückensteinen und den römischen Marmorplatten, darunter eine mit den rosettenförmigen Löchern zum Wasserablauf, die Schranke aus Marmorplatten, der Umgang, die erste Sitzreihe mit den Thronen und die Überreste der kaiserlichen Loge.

21. **Das Dionysostheater in Athen im jetzigen Zustande** (Blick auf Orchestra mit Skene und Hintergrund nach Dörpfeld-Reisch Taf. XI). Im Hintergrund sieht man den nach rückwärts bis zur modernen Straße reichenden heiligen Bezirk des Dionysos mit den Mauerresten des jüngeren und alten Tempels und der an die Skenenhinterwand angebauten Säulenhalle. Weiter vorne erscheinen Reste des Skenengebäudes, die Schwelle des Proskenion, die Fundamente der Paraskenien, die eine Hälfte der römischen Logeionvorderwand mit den Reliefplatten und der Treppe in der Mitte, so wie die auf dem vorher beschriebenen Bilde sichtbaren Partien.

22. **Durchschnitt durch ein griechiches Theater** (Dörpfeld-Reisch Taf. VIII 1). Rechts liegt der nicht bis zur ganzen Höhe gezeichnete Zuschauerraum, dann die durch den punktierten Halbkreis hervorgehobene Orchestra mit Thymele, links das einen Oberstock tragende Skenengebäude (die durch das Fehlen der schwarzen Farbe als nicht fest angedeuteten Wändetheile sind Thüröffnungen, die rückwärtige nach Analogie des Skenengebäudes von Delos), vor demselben die einstöckige Schmuckwand (Proskenion), zwischen Proskenion und Zuschauerraum im Hintergrund die Parodos. Das Bild zeigt, dass alle Theile des griechischen Theaters fast gleiches Niveau haben, da das Proskenion mit Skene sich nur um einen Stufen, wie dies bei einem Hausbau natürlich ist, erhebt, während die Niveauvertiefung zwischen Orchestra und Zuschauerraum bloß den als Weg und Regenwassercanal verwendeten Umgang betrifft.

23. **Schematischer Durchschnitt durch ein römisches Theater** (Dörpfeld-Reisch Taf. VIII 2 und 3). Gestattet, in sehr instructiver Weise den Unterschied zwischen einem griechischen und römischen Theater zu zeigen. Rechts ist der Zuschauerraum mit dem vertieften Theil der Orchestra (Konistra), von deren Boden entweder die Zuschauersitze ansteigen oder Treppen zu den im Niveau der alten griechischen Orchestra beginnenden Sitzreihen sowie zu dem nicht vertieften Theil der griechischen Orchestra führen. Dieser Orchestratheil erscheint neben der tiefer gelegenen Konistra nunmehr als erhöhte Bühne (λογεῖον, pulpitum), während die griechische Parodos dadurch zum Seiteneingang der Bühne wird und ihr bis an den Zuschauerraum reichender Bau auf die Höhe des Skenengebäudes gebracht ist, um die auf dem Bilde nicht sichtbare Dachdeckung der Bühne tragen zu helfen. Die Konistra hatte jetzt ihren eigenen Zugang, der als überwölbter Gang unter Wegfall eines Theiles des Endes der Sitzreihen dorthin führte.

NB. Durch Ausfüllung der Konistra mit Erde, bezw. Hebung derselben bis zur Höhe des durch eine markierende Linie bezeichneten alten griechischen Orchestrabodens erhält man sofort den Typus eines griechischen Theaters, wenn der überwölbte Konistrazugang als überflüssig — denn jetzt gelangt man durch die frühere Bühnenparodos bereits in die Orchestra — gestrichen und durch Sitzreihen ersetzt wird.

Es folgen einige Theaterdarstellungen auf antiken Bildwerken:

24. **Marmorsculptur** im Museum der Diocletiansthermen zu Rom (Inv. Nr. 247; Dörpfeld-Reisch S. 333 Fig. 84). Ein kastenartiger Marmorblock, der auf seiner Vorderwand eine Skenenfront aus Quadern mit der großen Nische des Hauptthores zeigt, wie sie römischen Bühnenfaçaden eigen ist, während die seitlichen Säulenreihen, in deren Zwischenräumen sich außer den Seitenthüren viereckige Nischen oder Öffnungen (zur Aufnahme kleiner Pinakes?) befinden, an das Proskenion des hellenistischen Theaters erinnern. Der Spielplatz ist durch die untere vorstehende Leiste bezeichnet; auch die vorspringende obere Wand, deren untere Seite mit Cassetten geziert ist und die das nach hinten abfallende Bühnendach darstellt, sowie die beiden Seitenwände, die allerdings keine Thüren aufweisen, lehren, dass wir es hier mit der Wiedergabe der Skenenwand einer römischen, überdeckten Bühne zu thun haben.

25. **Marmorrelief** aus dem Museum in Neapel (6687; Dörpfeld-Reisch S. 327 Fig. 81). Veranschaulicht eine Scene aus einem Stück der jüngeren Komödie, da bühnenmäßige, instructive Tragödiendarstellungen leider fehlen. Auf der einen Seite stehen der erzürnte Vater im Fransenmantel mit dem der Komödie eigenen Krummstab und sein Nachbar, der ihn zurückhält und zu besänftigen sucht, auf der andern Seite der vom Gelage heimkehrende, trunkene Sohn mit einem Frauenhalsband in der erhobenen Rechten, den eine Flötenspielerin mit um die Hüften geknotetem Pallium begleitet und ein Sclave im Chiton derart stützt, dass er sich dadurch zugleich selbst deckt. Man mache auf die Masken aufmerksam sowie auf den Bühnenhintergrund, Thorbau und Vorhang, welcher häufig dazu verwendet wurde, um Theile des Proskenion, die in ihren Formen für das Stück nicht passten, zu verdecken.

26. **Bruchstück einer Terracottaplatte** im Museo Kircheriano in Rom (Dörpfeld-Reisch S. 330 Fig. 83), zu deren Ergänzung die in vielen Details, wie sich aus jenem Bruchstücke ergibt, unrichtige, aber im ganzen vollständigere Reproduction einer jetzt verschollenen **Reliefplatte** (Dörpfeld-Reisch S. 329 Fig. 82) heranzuziehen ist. Aus letzterer ergibt sich der Gegenstand der Darstellung, der mit der Schlussscene der plautinischen Mostellaria nahe verwandt ist, wo der zugunsten des Sohnes seines Herrn Ränke schmiedende Sclave Tranio sich an den Altar geflüchtet hat, um der von seinem greisen Herrn Theuropides drohenden Strafe zu entgehen, während Callidamates, ein Freund des leichtsinnigen Sohnes, um Gnade für den Sclaven bittet. Das Bruchstück illustriert den Bühnenhintergrund, der dem griechischen Proskenion ähnelt. Die Säulen und Thüren sind im Verhältnis zu den Personen aus perspectivischen Gründen so klein wiedergegeben, weil sie als weiter zurückliegend dargestellt werden sollten und thatsächlich auch das hellenistische Proskenion im Verhältnis zum römischen niedrig war.

Im Anschlusse daran mögen einige Bühnendarstellungen auf den sogenannten Phlyakenvasen vorgeführt werden, auf welchen wir Scenen aus den Phlyakendramen (siehe oben) der Wirklichkeit entsprechend gemalt finden. Dass bei diesen Possenaufführungen eine erhöhte Bühne nothwendig war, ohne dass man daraus einen Schluss für das griechische Theater ziehen darf, wurde bereits oben erörtert.

27. **Kelchförmiger Krater des Malers Assteas** aus Nola in Berlin 3044 (Dörpfeld-Reisch S. 317 Fig. 75). Die Bühne wird von 5 weißgemalten Stützen in Form von dorischen Säulen getragen. Zwei Gauner (Εὔμνηστος, nicht Γύμνασος, Κώσιλος, nicht Διάσιρος) haben aus dem Hause einen Geldschrank herausgeschleppt. Der Eigenthümer desselben, der Greis Χαρῖνος, kommt dazu und wirft sich schützend auf ihn. Während die beiden Diebe den Alten herunterzuzerren versuchen, steht dessen schadenfroher Sclave Καρίων (nicht Κάγχας) in beabsichtigter Rathlosigkeit daneben.

28. **Kelchförmiger Krater** aus Bari im Britischen Museum (Cat. IV F 269; Dörpfeld-Reisch S. 322 Fig. 78). Zeigt eine einfache Bühne auf Holzfüßen mit kränzengeschmückter Vorderwand und siebenstufiger Treppe. Daidalos (Hephaistos) und Eneyalios (Ares) kämpfen vor der Hera, welche Hephaistos auf den goldenen Thron gebannt hat. Hier ist keine Skenenwand gemalt, doch die in der Luft hängenden Bukranien (Ochsenschädel), der Spiegel und die beiden andern unkenntlichen Gegenstände markieren den Schauplatz als Wohnung der Hera.

Zum Schlusse mögen im Bilde vorgezeigt werden:

29. **Raum mit Schauspielern, die sich zu einem Satyrspiel vorbereiten** (Baumeister, Denkmäler Taf. V Fig. 424). Man mache auf die beiden als Satyrn gekleideten Choreuten aufmerksam, die eine Vorstellung von den Chorsängern geben, welche in den vor der Entstehung der Tragödie liegenden Zeiten, in Bocksfelle gekleidet, Dithyramben sangen und, als aus diesen Liedern die Tragödie hervorgieng, dieser den Namen gaben (τραγῳδία, Bocksgesang). Unter Hinweis auf die tragischen Masken des Bildes erörtere man den Zusammenhang des Satyrdramas, das Laien der Komödie am nächsten zu stehen scheint, mit der Tragödie.

30. **Polychrome Elfenbeinstatuette eines tragischen Schauspielers**, unter den Ruinen einer römischen Villa bei Rieti gefunden (Baumeister, Denkmäler III Taf. LVIII zum Artikel „Schauspieler und Schauspielkunst“). Obwohl aus der späten Zeit der Antonine stammend, ist sie sehr beachtenswert. Die bartlose Maske mit den ältlichen, Erregung ausdrückenden Zügen lässt Mund und Augen sammt Brauen des Spielers infolge der weiten Ausschnitte ganz sehen; Onkos und die hohen, viereckigen Kothurne sind sehr deutlich; die Gewandung besteht aus einem bis auf die Füße reichenden, reichgestickten Chiton (ποικίλον) mit

langen Ärmeln (χειρίδες), aus einem dicht unter der Brust angelegten Gürtel und einem rechts unter dem Ellenbogen und links am Schenkel hervorsehenden Überwurf.

31. **Masken der Tragödie,** u. zw. *a)* Jünglingsmaske (der οὖλος νεανίσκος, der Krauskopf, bei Pollux IV 136 ξανθὸς ὑπέρογκος· αἱ τρίχες τῷ ὄγκῳ προςπεπήγασιν· ὀφρῦς ἀνατέταται, βλοσυρὸς τὸ εἶδος), *b)* Heroinenmaske (die παρθένος κατάκομος ὠχρά, der blasse Lockenkopf, bei Pollux IV 140 μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρόν, τὸ δὲ χρῶμα ἐκ τοῦ ὀνόματος), *c)* Mannesmaske, welche sich in der rechten Hand der Melpomene auf einer Marmorstatue befindet (Baumeister, Denkmäler III 1849 Fig. 1944. 1945. 1943). Hiebei wird man bemerken, dass die Masken nicht für eine bestimmte Rolle gefertigt wurden, sondern typisch waren, indem sie durch gewisse conventionelle Merkmale (Farbe des Gesichtes, Größe und Form des Mundes und der Nase, Lage der Augenbrauen, Beschaffenheit der Stirne, Farbe und Tracht der Haare) die physische und psychische Individualität der dargestellten Person zum Ausdruck brachten.

32. **Theatermarken** (nach Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens, Taf. IV 17. 15. 16 und Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters, Abb. 1). Der Schüler weiß bereits aus der Lectüre des Demosthenes, dass das θεωρικόν sogar eine Rolle in der Politik spielte. Man weise zuerst auf die als Freibillets verwendeten Bleimarken, die sog. Piombi, die der Staat an die Bürger vertheilte und nach ihrer Verwendung vom Theaterpächter mit 2 Obolen für je eine Marke einlöste, hin und bespreche dann die für Ehrengäste des Theaters bestimmten, allerdings erst aus der römischen Kaiserzeit stammenden Marken aus Knochen oder Elfenbein, welche auf der einen Seite das Reliefbild eines Göttertypus oder eine andere Darstellung enthalten, während auf der Rückseite eine Zahl in lateinischen und griechischen Ziffern, sowie ein gewöhnlich auf die bildliche Darstellung der anderen Seite bezügliches griechisches Wort steht. Die nicht höher als bis 15 reichenden Zahlen bezeichnen den Keil oder eine größere Abtheilung des Zuschauerraumes, für welche die Marke gilt, das Bild ist gewöhnlich das Emblem dieser Abtheilung.

Auf die dargelegte Weise wird der Schüler in den Stand gesetzt, sich klare Vorstellungen über den Ursprung der griechischen Tragödie, über den Bau des griechischen Theaters und die Art, wie in demselben gespielt wurde, zu machen. Auch der

Unterschied zwischen der Anlage eines griechischen und dem Bau eines römischen Theaters prägt sich seinem Gedächtnis mühelos ein, so dass er beispielsweise ohneweiters jene restaurierte Ansicht des Theaters von Segesta (nach Strack), die auf für die Schule bestimmten Wandtafeln und in Büchern, die dem gleichen Zwecke dienen (z. B. Opitz, Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer, Leipzig 1889, Fig. 21 zu S. 114) als Musterbeispiel für das Aussehen eines griechischen Theaters hingestellt wird, als Zwitterding zwischen einem griechischen und römischen Theater erklären wird.

Wer ein übriges thun will, mag auch die Bühnenfrage noch ein wenig streifen. Bekanntlich hat der unter Cäsar und Augustus lebende römische Architekt Vitruvius im 5. Buche seines Werkes de architectura eine genaue fachmännische Anweisung zur Erbauung eines römischen Theaters gegeben und im Anschlusse daran die für das griechische Theater geltenden Vorschriften, soweit sie von den römischen Theaterbauregeln abweichen, aufgeführt. Er verlangt für die römische Bühne eine Höhe von nicht mehr als 5 Fuß *(eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus),* für die griechische Bühne eine solche von 10—12 Fuß *(eius logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim).* Dem gelehrten Baumeister standen sicher Theaterpläne zugebote, so dass seinen Maßangaben unbedingter Glaube zu schenken ist. Die Höhe der römischen Bühne ist richtig angegeben, und auch die obigen Zahlen für das griechische Theater sind an und für sich richtig, nur beziehen sie sich auf die Höhe des Proskeniondaches, nicht auf die der Bühne, die als erhöhter Bau gar nicht existierte. Vitruv glaubte nämlich, dass die griechischen Schauspieler auf dem Dache des Proskenion aufgetreten seien (statt vor demselben in der Orchestra), weil er, der von seinem, dem römischen Theater, welches eine Bühne hatte, ausgieng, eine solche auch im griechischen suchte und in dem Proskeniondach umso eher vermuthen konnte, als das griechische Proskenion mit Dach in gleicher Weise den Vorbau der Skene zu bilden schien, wie die römische Bühne im römischen Theater, dessen Proskenionwand dicht an die Skene angerückt war und mit dieser gleichsam ein einziges Bauglied bildete. Ob Vitruv einer Aufführung in einem griechischen Theater beigewohnt hat, ist unbekannt und mit Rücksicht auf seinen Irrthum nicht

wahrscheinlich; übrigens traten auf dem Proskeniondach dennoch in einzelnen Fällen Schauspieler auf (siehe oben), namentlich die θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς, weshalb es θεολογεῖον hieß. Dieser Platz kann aber immerhin öfter auch λογεῖον genannt worden sein, wie Vitruv es thut, wenn wir bedenken, dass bei Volksversammlungen, die im Theater abgehalten wurden, die Redner ganz gut von diesem höheren, dann passend λογεῖον genannten Standplatze aus gesprochen haben können. Ob Vitruv auch, wie viele neuere Gelehrte, sich durch den Ausdruck ἐπὶ σκηνῆς zur Annahme einer griechischen Bühne hat verleiten lassen, ist nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist derselbe nicht zu übersetzen durch „auf der Bühne“ oder „auf dem Schauspielhause“, sondern „bei, an dem Schauspielhause“; οἱ ἐπὶ σκηνῆς sind nicht die auf der σκηνῇ, sondern die an, bei der σκηνῇ sich aufhaltenden Schauspieler, deren gewöhnlicher Standort der an der Skene gelegene Theil der Orchestra war. Ebenso sind die von den Schauspielern vorgetragenen Lieder ἀπὸ σκηνῆς so benannt, weil sie vom Schauspielhause her, vor welchem der betreffende Sänger stand, ertönten.

Der gewichtigste Zeuge des Altertums hat also überliefert, dass die griechischen Schauspieler auf dem Proskeniondach spielten, und damit eine Bühne angenommen, die zu hoch und zu schmal (nach den erhaltenen Bauten und Vitruvs Maßen 2·5—3 *m*) ist. Sie ist zu hoch, als dass man an ein rationelles Zusammenspiel von Schauspielern oben und Chor unten in der Orchestra, wie es das antike Drama erfordert, denken könnte; auch fehlt in den Bauresten jegliche Spur einer Verbindung zwischen der vermeintlichen Bühne und der Orchestra, die als etwa zwanzigstufige Treppe vorhanden gewesen sein müsste, und am schlechtesten wären die auf den Ehrenthronen der untersten Reihe sitzenden Zuschauer weggekommen, die die auf der hohen Bühne spielenden Schauspieler nie in ihrer ganzen Gestalt gesehen hätten. Sie ist zu schmal, als dass man sich auf dem 1·5—2 *m* breiten Streifen, denn 1 *m* der ganzen Breite des Daches muss für die Spielhintergrund-Decorationen in Abzug gebracht werden, ein Auftreten von Schauspielern, zahlreichen Statisten und oft auch Choreuten denken könnte, zumal da diese geringe Breite nicht einmal vollständig ausgenützt werden konnte, weil die Spieler mit Masken sich nicht an den geländerlosen Dachrand vorwagen konnten, ohne Gefahr zu laufen,

wie auf einem brüstungslosen Balkon vom Schwindel erfasst zu werden und gegen 4 *m* tief hinabzustürzen.

Auch dadurch kann die Autorität des Vitruv nicht gerettet werden, dass neuere Gelehrte die Behauptung aufstellten, dass der Chor nicht auf dem Orchestraboden, sondern auf einem vor dem Proskenion bis zur halben Höhe desselben reichenden Holzgerüst aufgetreten sei, das den Namen ϑυμέλη geführt habe. Denn die Tänze des Chores können nicht auf dem Boden eines hohlen Brettergerüstes, ganz abgesehen von dessen viereckiger Fläche und relativ geringem Ausmaß, aufgeführt worden sein, und dann wäre auch hier wieder eine Verbindungstreppe mit dem Proskeniondach nöthig gewesen, das jetzt zwar weniger hoch, aber ebenso schmal wie früher erscheint. Dazu kommt noch, dass dieses Brettergerüst die Vorderwand des Proskenion in arger Weise verdeckt und daher entstellt hätte; man denke nur an die oben berührte Thatsache, dass vor dem Proskenion in Delos Statuen standen, die bei Annahme einer derartigen Zwischenbühne für den Chor bloß mit ihren Köpfen über diese hinausgeragt hätten.

Die Annahme endlich einer niedrigen Bühne, sei es für die Schauspieler allein oder auch für den Chor in einem größeren oder kleineren Theil der Orchestra als Spielplatz der classischen Dramen will einen Mittelweg zwischen Vitruvs zu hoher Bühne und der von Dörpfeld verfochtenen Bühnenlosigkeit des griechischen Theaters einschlagen, wird aber zunächst durch die Thatsache widerlegt, dass keinerlei Fundament einer griechischen Bühne aufgefunden wurde, die doch sicher, wenn sie ein integrierender Bestandtheil gewesen wäre, schon infolge der Art ihrer Benützung einen steinernen Unterbau, der nicht überall spurlos verschwunden sein könnte, gehabt hätte. Man beachte ferner, dass der Innenboden der Skene nur um die Höhe einer niederen Stufe höher liegt als der Erdboden der Orchestra; eine dazwischen gelegene erhöhte Bühne würde also nicht nur ein Hinaufsteigen von der Orchestra, sondern auch von der Skene erfordert haben, was sinnlos gewesen wäre, da folgerichtig die Bühne im beiläufigen Niveau des Skenenfußbodens hätte liegen sollen, wie dies auch in den römischen Theatern der Fall ist. Außerdem wären durch die Bühne die Säulen und Thüren der Skenenwand und Paraskenien unten abgeschnitten und dadurch zum mindesten in ihren Proportionen arg beeinträchtigt worden.

Endlich zeugt das steinerne 4 *m* hohe Proskenion, dem ein hölzernes Säulenproskenion vorausgieng (s. oben beim Theater in Megalopolis), das seinerseits die erstarrte Form der alten beweglichen Holzschmuckwand ist, gegen eine niedere Bühne, da es unerklärlich wäre, wie an der Stelle, wo früher eine niedere Bühne gewesen sein soll, plötzlich ein so hoher Bau Regel geworden sein konnte. So kommt man wieder zu der Annahme des Vitruv, dass, wenn es im griechischen Theater eine Bühnenerhöhung gegeben hat, dies nur die Höhe des Proskeniondaches gewesen sein kann. Da dies aber, wie oben gezeigt ist, sachlich unmöglich ist, so scheint mit Rücksicht darauf, dass das hellenistische Proskenion, welches Vitruv offenbar in allen seinen Plänen vorfand, sich in successiver und logischer Weise aus seinen hölzernen Vorstufen entwickelt hat, der Schluss zwingend, dass auch das ältere griechische Theater gar keine erhöhte Bühne hatte.

* * *

Durch die vorstehenden Darlegungen und Anschauungsmittel scheint das in Rede stehende Thema in ausreichender Weise behandelt zu sein; es mag jedoch gestattet sein, noch in Kürze zu zeigen, wie das obige bildliche Material mit dauerndem Nutzen beim Classenunterricht verwendet werden kann und an dem Gymnasium der k. k. Theresianischen Akademie in Wien verwendet wird.

Die Anstalt besitzt sämmtliche aufgezählte Bilder als D i a p o s i t i v e f ü r d a s S k i o p t i k o n: diese wurden von dem Zögling der Akademie und Abiturient des Gymnasiums Ákos von N e m e g y e y mit großem Geschick und bedeutendem Opfer an Zeit und Mühe hergestellt. Dadurch ist die Möglichkeit geboten, in Form eines m i t D e m o n s t r a t i o n e n v e r b u n d e n e n V o r t r a g e s, der bequem in einer Stunde gehalten werden kann, das griechische Theater in der oben dargestellten Weise zu besprechen und zu veranschaulichen. Was hiebei als Projectionsbild nur flüchtig gezeigt werden kann und infolge der oberflächlichen, weil nur einmaligen Betrachtung im Gedächtnisse des Schülers nicht sicher haftet, soll, wenn auch als beschränktere Reihe von Bildern, einem wiederholten Beschauen vonseiten des Schülers zugänglich sein, und deshalb wurden 8 d e r o b e n a n g e f ü h r t e n B i l d e r von dem Verfasser dieser Zeilen in einem M a ß s t a b e, d e r a u c h d i e g l e i c h z e i t i g e B e t r a c h t u n g d e r s e l b e n d u r c h

alle Schüler einer Classe ermöglicht, gezeichnet. Es sind folgende Nummern: 1. Der Altar der Aphrodite in Athen. 2. Schematische Zeichnung einer Skene im 5. Jahrhundert. 3. Schematische Zeichnung einer Skene aus hellenistischer Zeit mit festem Proskenion. 4. Aufriss der Skene mit Proskenion des Theaters in Oropus. 5. Grundriss des Theaters in Thorikos. 6. Grundriss des Theaters von Megalopolis. 7. Durchschnitt durch ein griechisches Theater. 8. Durchschnitt durch ein römisches Theater des kleinasiatischen Typus (hiezu zwei Versetzstücke, nämlich der Durchschnitt der Konistra und des Zuschauerraumes bis zur Höhe des Logeion, sowie die säulengeschmückte Wand des seitlichen Oberstockes, um durch Einsetzung derselben den italischen Typus des römischen Theaters zu demonstrieren). Dazu kommen die Tafeln I (Karte des Bezirkes und Theaters des Dionysos in Athen in seinem jetzigen Zustande, mit Angabe der verschiedenen Bauperioden) und II (Ergänzter Grundriss des Bezirkes und Theaters des Dionysos in Athen im 4. Jahrhundert) bei Dörpfeld-Reisch, die genügend groß sind, um als Wandtafeln in der Schule verwendet werden zu können. Außerdem sind die beiden auf das antike Theater bezüglichen Bilderbogen (XII. XIII) von Stephan Cybulski (Tabulae quibus antiquitates Graecae et Romanae illustrantur) im Lehrzimmer angebracht, wodurch nebst anderen auch die obigen Bilder des Grundrisses des Theaters von Epidauros, des Thronsessels des athenischen Dionysospriesters, der Schauspielercostüme, der Masken, der Theatermarken, einer Lustspielscene (s. oben Nr. 27) ins Gedächtnis zurückgerufen werden, während auf die darauf befindliche Reconstruction des Theaters von Segesta passend hingewiesen werden kann als Beispiel, wie ein griechisches Theater — nicht ausgesehen hat.

Zu jedem Stücke der Sammlung wurde vom Schreiber dieser Zeilen eine knappe, aber für alle Fälle ausreichende Erläuterung verfasst, welche dadurch, dass sie die Mühe weiteren Studiums und Nachschlagens zu ersparen beabsichtigt, die Verwendung der Diapositive und sonstigen Bilder wesentlich vereinfacht.

August Engelbrecht.







